

ESTILO. CONCEPTO HISTÓRICO Y USO ACTUAL

ROSA LÓPEZ TORRIJOS
Universidad de Alcalá

Existe una serie de conceptos que empleamos sistemáticamente en nuestra relación con las obras de arte y que a veces quedan incorporados al lenguaje coloquial. Entre estos conceptos, quizás el más controvertido, y desde luego el que tiene más bibliografía al respecto, es el concepto de estilo. Sobre él se han pronunciado todos los teóricos de historia del arte, ha sido fundamental en los tratados de filosofía del arte, lo utilizamos continuamente en las aulas y resulta útil a los expertos para clasificar piezas. La numerosa bibliografía al respecto es buen testimonio de todo esto. El concepto, nacido en el ámbito restringido del arte europeo, se ha aplicado después como categoría abstracta al arte de otros ámbitos, donde aplicado de igual manera que en Europa confunde al observador y distorsiona la valoración real de las obras a las que se refiere.

Así pues, siguiendo los objetivos marcados en este seminario, vamos a revisar brevemente la trayectoria histórica del concepto *estilo* y su utilización en la práctica histórico-artística, para reflexionar juntos después sobre su aplicación al arte virreinal. Esto ayudará a recordar de qué hablamos cuando hablamos de estilo.

Para comenzar vamos a recordar brevemente qué formas ha habido de entender y aplicar el concepto de estilo o, más bien, los conceptos de estilo; cuándo se ha hecho imposible aplicarlo porque se ha producido la rebeldía frente al concepto; dónde se sitúa el debate artístico actual, y qué puede facilitar o entorpecer su utilización hoy en día.

El concepto de estilo pasó al terreno artístico desde el campo de las letras, donde se utilizaba desde los tiempos clásicos, aunque el estilo, como instrumento, era común a ambos, ya que servía tanto para escribir como para dibujar.

La retórica —recordemos, una de las artes liberales— tomó el nombre del instrumento para designar la expresión propia de quien lo usaba; nació así el estilo del escritor, es decir, la forma de expresarse por escrito que caracterizaba a un autor. Mientras tanto, la escultura y pintura —recordemos, artes mecánicas— utilizaban la *maniera* (derivada de mano) para indicar la forma característica de expresarse en las artes plásticas.

Cuando las después llamadas bellas artes comenzaron a reivindicar el carácter liberal y no mecánico de su actividad, es decir, el componente intelectual de su quehacer, tomaron de la retórica el concepto de estilo como modo de expresión formal que caracterizaba a su autor.

Así, comienza a hablarse tímidamente de *estilo* en las artes figurativas en Italia, en el siglo XVI, es decir, en el lugar y en el momento en que más se argumentaba e insistía sobre la nobleza de la actividad artística.

A partir de entonces, el concepto de *estilo* va sustituyendo poco a poco al concepto de *maniera*,¹ al mismo tiempo que la idea del arte como actividad intelectual va imponiéndose sobre la idea del arte como actividad manual.

Al revisar la bibliografía artística del siglo XVI podemos comprobar la extensión alcanzada por el término *maniera* y el tímido empleo de *estilo*, a veces utilizado solamente en relación con el instrumento de dibujo. Pero la palabra empieza a extenderse en el siglo XVII para indicar la manera particular de expresarse con formas. También es en el siglo XVII italiano cuando comienza a hablarse del estilo de un maestro o de su escuela.

El iniciador es Carlo Ridolfi en su obra *Las maravillas del arte* (Venecia, 1648), hablando del estilo de la escuela veneciana y siendo Tiziano, naturalmente, el maestro. Treinta años después se hablará ya también del estilo lombardo y romano.

En el siglo XVIII, el siglo de la razón y en el que nace la estética, se impone definitivamente el concepto de estilo. Se habla ya de las bellas artes y se comienza a distinguir “estilos” jerarquizándolos, como se había hecho anteriormente en la retórica con el gran estilo, el estilo medio y el estilo sencillo.

Así llegamos a Winckelmann quien, como es sabido, trata, en su *Historia del arte en la Antigüedad* (1764), el estilo en el arte egipcio,

¹ Sobre esto, véase Nicola Ivanoff, “Stile e maniera”, en *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, vol. I, 1957, pp. 167 y ss.

etrusco y griego, distinguiendo distintos estilos en la evolución artística y estableciendo como categoría máxima el arte griego del periodo clásico, hablando de un estilo sublime y un estilo bello, frente al posterior “decadente o imitativo”. De esta manera queda relacionado para el futuro el concepto de estilo con el arte clásico, y éste es considerado la cima de las manifestaciones humanas en el terreno artístico.

De aquí viene el sentido categorial del estilo, muy bien definido por Henri Focillon como “una cualidad superior de la obra de arte, la que le permite escapar del tiempo, la que le confiere una especie de valor eterno”.² Estilo se refiere pues a categorías del arte occidental (o en todo caso del oriental antiguo conocido por los europeos) y tiene la consideración de un valor superior.

Se pensaba entonces que el arte sólo se daba en las culturas desarrolladas, donde se estudiaban las formas naturales incorporándoles una idea racional, un ideal estético o de belleza. Las normas para juzgar lo artístico eran el arte griego y el renacentista. Las obras primitivas no se consideraban, pues no eran arte, sino intentos infantiles de representar la naturaleza, lo que no podían conseguir por su ignorancia.³

Ruskin, el famoso valedor del gótico, liberado de prejuicios neoclásicos, escribe no obstante —como recuerda Schapiro— que sólo en el arte europeo “existe el arte antiguo puro y bello, ya que éste no se da ni en América ni en Asia ni en África”.⁴

Naturalmente, en el lado negativo de Ruskin se señala siempre su ceguera hacia el arte de su tiempo que, precisamente, es el que cambiará el concepto académico de estilo como norma de valor para las obras de arte.

Efectivamente, en el siglo XIX es cuando los artistas, los creadores originales de estilo, se rebelan contra el academicismo, rechazan lo clásico y renacentista como modelo para el aprendizaje artístico y comienzan a inspirarse en obras primitivas; vuelven sus ojos hacia el arte de pueblos no europeos, admirando su inspiración y la consecución de unas formas que constituyen obras artísticas importantes.

En estos momentos la creatividad, la renovación, la espontaneidad y la libertad son valores artísticos prioritarios y los artistas huirán del arte “de estilo” —identificado éste con el neoclásico— buscando el arte primitivo. Picasso dirá que “Dios no tiene estilo”, valorando por encima de todo la creatividad del momento.

² Focillon, *La vida de las formas* (1934), Madrid, Editorial Xarait, 1983, p. 14.

³ Así lo expresa Meyer Schapiro en *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Madrid, Editorial Tecnos, 1999, pp. 76-77.

⁴ Schapiro, *op. cit.*, p. 77.

Es también en el siglo XIX cuando los estudiosos del arte comienzan a ocuparse prioritariamente de *estilo*, pero tomado en una segunda acepción derivada de las características formales de expresión artística, sin establecer categorías. Es lo que Focillon define como “conjunto coherente de formas unidas por una conveniencia recíproca, cuya armonía se busca, se hace y se deshace de modo diverso”⁵ o, mejor aún —como indica Schapiro— “un sistema de formas con una cualidad y expresión significativas por medio del cual se hace visible la personalidad del artista y el punto de vista general de un grupo”.⁶

Si el concepto de estilo en su primera acepción —algo superior que confiere a la obra su carácter artístico— nos puede explicar lo que hay en él de superioridad ideológica, referida a un ámbito artístico muy concreto, en la segunda acepción —conjunto de formas que configuran un sistema de representación— podemos ver lo que hay de aplicación práctica para el estudio histórico, ya que el estilo, en cuanto incorpora una serie de factores extraartísticos o históricos, interesa a los estudios de historia del arte.

Es igualmente en el XIX cuando se generaliza la formación y organización de los museos públicos, y entonces aparece la necesidad de clasificar grandes cantidades de objetos puestos a disposición de los estudiosos.

En 1864 se funda en Viena el Österreichisches Museum für Kunst und Industrie y se establece el contacto entre museo y universidad.

El historiador de arte ha de explicar las obras y relacionarlas con una cultura artística dentro de la historia; para ello primero necesita clasificar, datar y atribuir las obras —como el conservador de un museo— y con tal fin se analiza su forma y su representación, aplicándole un método formalista y una historia de los estilos.

Surge la famosa Escuela de Viena a partir de Eitelberger, profesor universitario y fundador del museo vienés. Dentro de esta escuela se desarrollan los estudios de Wickhoff, Riegl, Dvorak y Wölfflin (entre otros), todos ellos relacionados con la teoría de la pura visibilidad.

Nacen nuevos conceptos como el de *Kunstwollen* (la voluntad artística) y surge de aquí el extremo idealismo del desarrollo y evolución de las formas como entidades independientes de la naturaleza y de la historia, pero también aparece una nueva forma de visión, para la que no existe decadencia en el arte, sino sólo el paso de una a otra visión formal. Así, al dedicarse los estudiosos más a la historia de los estilos que a la de los artistas, se ocupan de obras anónimas y de periodos artísticos considerados “decadentes” en comparación con los “clásicos”.

⁵ Focillon, *op. cit.*, pp. 14-15.

⁶ Schapiro, *op. cit.*, p. 71.

Alois Riegl estudia el arte tardorromano ("decadente" del clásico) y después se dedica al barroco considerado hasta entonces "deleznable" frente al Renacimiento. Max Dvorak escribe sobre el Greco y revitaliza el manierismo.

En este estudio de obras concretas, necesitadas de clasificación, se observan fórmulas y convencionalismos para tratar los motivos artísticos, que se encuentran en una serie de artistas vinculados por el taller, la escuela o el maestro, y que son los que configuran el estilo, entendido conforme a la segunda acepción arriba mencionada. No es repetición de modelos ajenos, sino imitación de un sistema de representación con creaciones propias.

Del estilo personal se pasa al estilo de escuela y al estilo de región. Más tarde se hablará de estilos nacionales, algo mucho más complejo, porque el estilo es tanto más difícil de precisar cuanto más amplio es el espacio de referencia. Los estilos nacionales adquieren fuerza en el momento de los nacionalismos europeos pero, por otro lado, es difícil hacer coincidir los estilos históricos con la geografía "nacional" surgida en el siglo XIX. No obstante, las escuelas nacionales se mantienen aún en algunos museos por cuestiones prácticas de organización.

Para ver la dificultad de tratar de estilos "nacionales" tomaremos como ejemplo un caso cercano: el plateresco español. Hasta no hace mucho se consideraba el plateresco como un estilo que distinguía y caracterizaba al Renacimiento español, algo "castizo" por antonomasia. Sin embargo, estudiándolo con atención, vemos que el repertorio de formas que lo caracteriza no se da en el conjunto de la obra, sino únicamente en los elementos decorativos que se superponen a una estructura de estilo gótico generalmente o de Renacimiento italiano. Pero, además, ese repertorio de formas decorativas es común a otros ámbitos europeos dependientes de la manera de interpretar el Renacimiento en el norte de Italia. Así pues, aun reconociendo el valor y la amplitud del "plateresco" en el arte español, es difícil aceptarlo como "estilo" y como "nacional".

Y si esto nos advierte contra la simplicidad de definir estilos nacionales, mucho más cuidado habremos de tener con los estilos "raciales",⁷ de implicaciones todavía más peligrosas.

Así pues, hemos visto, en síntesis, cómo se ha pasado de un primer concepto de estilo relacionado con el deseo de dar categoría a las artes plásticas, y entendido como una cualidad superior que se realizó en

⁷ Wölfflin, en sus *Principios fundamentales de la historia del arte*, habla de un estilo individual, otro de escuela, otro de país y otro de raza (edición francesa, París, 1966, p. 11).

el más alto grado en el clasicismo y el Renacimiento, a un segundo concepto como conjunto de formas que caracterizan un sistema de representación y que sirven para identificar a un artista, un grupo o una sociedad en un determinado periodo histórico.

Este segundo concepto tiene la ventaja de ayudar a clasificar, datar y atribuir las obras, y de no considerar decadentes a las obras no clásicas, y la desventaja de desvincular a las formas de su contexto histórico haciéndolas entidades independientes.

Ahora queda un tercer aspecto sumamente importante, que es la aplicación de los estilos históricos a otros ámbitos geográficos o históricos distintos de aquel en que se originaron y que nos llevaría a preguntarnos si interesa el concepto de estilo para el arte latinoamericano. ¿Podemos aplicarle literalmente los estilos del arte europeo?, ¿qué significa, por ejemplo, hablar de manierismo o barroco en el arte virreinal?

Bialostocki trata este problema referido al arte polaco y a la aplicación a sus obras de los conceptos de Renacimiento y barroco, y dice:

Si se intenta emplear el concepto de renacimiento en el sentido de un estilo y no sólo de una época histórica, aplicándolo al desarrollo del arte polaco, y si se consideran ciertas obras de arte y de arquitectura desde el punto de vista del estilo, parece incluso que algunas de las obras del arte polaco, de las que a menudo se dice que son renacentistas, no presentan las características de este estilo. Aunque fueron creadas durante el periodo renacentista, no muestran este estilo [...] el arte polaco debe ser enjuiciado según otras características más apropiadas. En comparación con las grandes creaciones del renacimiento italiano, el arte polaco es valorado a menudo negativamente, pero quizás sea ésta una valoración injusta.⁸

Y más adelante precisa:

...un estilo aparece en un momento y un lugar determinado como expresión de una situación ideológica que se pone de manifiesto en un juego de formas y contenidos que representan los rendimientos individuales de la actividad creadora, nacida de una actitud determinada frente a la transmisión artística. Más tarde, el estilo puede ganar influencia sobre otros círculos, puede ser transmitido, pero en cuanto traspase los límites de su ambiente, de su país o de su tiempo, pierde su contenido de ideas y

⁸ Jan Bialostocki, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Editores, 1973, p. 43.

sólo puede ser "norma", "moda" o "modelo". Por ello nuestros conceptos estilísticos no son más que generalizaciones.⁹

Igualmente, Bayón se opone a aplicar la noción de estilo, en el sentido europeo del término, cuando se habla de Sudamérica.

Al entrar a trabajar en un tiempo histórico diverso del europeo, o sea un tiempo no homogéneo, esas nociones se hacen engañosas y confunden más de lo que aclaran. Las formas occidentales importadas a Sudamérica constituyen una especie de "repertorio" de diccionario que en el ambiente colonial los constructores cultos, semicultos o ignaros van a utilizar sólo como puedan y cuando puedan.¹⁰

Con estas premisas podríamos decir que el concepto de estilo, entendido como conjunto de características comunes a un grupo de obras o de artistas, que ayudan a conocer su origen, influencia y vinculaciones, sigue siendo válido en general para orientar el estudio de los mismos, y por supuesto es aplicable e interesante para al arte virreinal.

Sin embargo, no es posible aplicar literalmente los estilos históricos europeos e interpretar que significan en América lo mismo que en Europa.

En el arte virreinal podemos ver, por ejemplo, modelos decorativos manieristas en un retablo de traza barroca construido a finales del siglo XVIII, lo que sería ingenuo interpretar simplemente como un anacronismo, y no entender que se trata de la utilización de unos repertorios decorativos extranjeros entendidos como modelos independientes del tiempo y del lugar, empleados dentro de un periodo artístico gustoso de abundante decoración y cuyas formas no han surgido del contexto histórico del país que las produce. No sería pues correcto interpretar los elementos manieristas como una rebeldía frente a los principios del clasicismo renacentista, como una necesidad extrema de libertad o como una subjetividad exacerbada, actitudes todas ellas ajenas a los artífices y clientes de tales obras en América.

Lo mismo puede decirse en el caso de la pintura con el empleo de la perspectiva en obras del siglo XVII. Junto a obras de correcta implantación en materia de perspectiva, vemos conjuntos carentes de ella cuyo "naturalismo" consiste en interpretar el cuerpo humano como una superficie que cubrir con un sentido decorativo adecuado única-

⁹ *Ibid.*, p. 98.

¹⁰ Damián Bayón, *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana. Una lectura polémica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1974, p. 12.

mente al contexto formal de la obra. Entendemos pues que el significado de la perspectiva no puede ser igual aquí que en el contexto florentino del *quattrocento*.

Concluyendo, diríamos que en la pintura virreinal interesaría el segundo concepto de estilo aquí tratado, que éste resulta útil para la clasificación de las obras y para iniciar su estudio histórico-artístico y que en el caso del arte virreinal habríamos de ser especialmente cuidadosos con el lenguaje y extremadamente rigurosos en la interpretación estilística. Sólo así sería posible utilizar provechosamente el término estilo y entender el sentido que éste tiene en el contexto americano.